

1

“Los artistas son aquellos que pasan su vida dedicados a juntar las piezas separadas del mundo”. Esta hermosa frase de Yves Simon constituye, a mi juicio, una definición exacta de la tarea que Livio Vacchini parece haberse impuesto. La búsqueda de la unidad está en el centro de sus intereses y preocupaciones como arquitecto. La arquitectura de Vacchini se manifiesta, entonces, con la fuerza y la evidencia de un teorema construido. En sus obras la complejidad, en vez de traducirse en gesticulación o verborrea como ocurre en tanta arquitectura contemporánea, deriva en ese orden cristalino que convierte los teoremas en construcciones unitarias situadas fuera del tiempo.

Sus obras no tratan de desplegar ante el espectador una gran multiplicidad de facetas e ingredientes, sino que favorecen una comprensión del objeto que recomponga todas las visiones parciales en una imagen que evoca la idea de totalidad. Estamos, pues, ante una arquitectura profundamente clásica. Lo cual no significa que sea fácilmente accesible. Al contrario, requiere la mirada atenta y penetrante del espectador, una mirada cómplice, bien distinta de esa mirada distraída que busca tan sólo la amenidad y el efecto sorpresa.

Como ha señalado Roberto Masiero, Vacchini opone a una arquitectura basada en el *melos*, es decir, en la capacidad de seducción, otra basada en el *ritmos*, o sea, en la intelección de la medida. Esto es lo que caracteriza también a las obras preferidas de Vacchini, a las que él llama con reverencia *“i capolavori”*, ya sean el Cromlech de Stonehenge, el Partenón de Atenas o la Mezquita de Córdoba. En todas ellas se manifiesta esa aspiración a la unidad que está en el núcleo de su modo de concebir la arquitectura. Así, su trabajo entronca con la gran arquitectura del pasado, la única con la que desea confrontarse, la única con la que quiere establecer un diálogo.

La crítica identifica de manera casi automática la figura de Livio Vacchini con el territorio geográfico en el que vive y trabaja: el Ticino, el cantón de habla italiana situado al sur de los Alpes, perteneciente a la Confederación Suiza. La biografía de Vacchini está intensamente ligada a ese territorio. Sin embargo, no cabe imaginar un trabajo más alejado de localismos y par-



1. Livio Vacchini. Gimnasio en Losone,
1990-97

ticularismos y más volcado hacia lo universal que el de este arquitecto tan arraigado a su lugar de nacimiento. Como él mismo ha explicado en una reciente entrevista: *"el Ticino es pequeño, tan pequeño que trabajando aquí parece más fácil observar el mundo. Y si por un lado la provincia te condena al aislamiento, por otro lado te concede la cualidad, porque, por naturaleza, la cualidad es anacrónica y sin lugar. La arquitectura no tiene país, se vincula a un lugar sólo por lo que se refiere al material, la técnica, la situación social y económica. La Arquitectura Ticinesa no existe"*.

Con esto Vacchini viene a decirnos que la única patria que el arquitecto reconoce es la gran tradición de la arquitectura, esa región del pensamiento donde el tiempo cronológico ha sido abolido, de modo que las obras del pasado se convierten en compañeras de viaje con las que podemos discutir y confrontarnos, a las que podemos tratar de imitar e incluso superar, en un juego de emulación que no tiene por qué excluir la actitud transgresora.

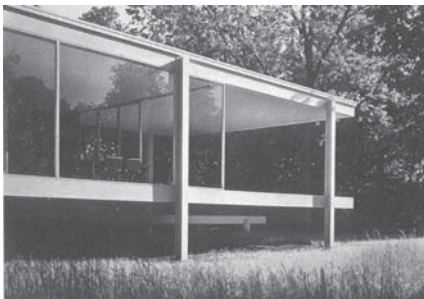
Vacchini demuestra poseer un agudo *sentido histórico*, en la acepción que T.S. Eliot da a este término, cuando afirma que no es posible concebir ni realizar una verdadera obra de arquitectura sin *"ejercer una crítica a las construcciones del pasado. No cabe pensar una forma si no es en la perspectiva de su metamorfosis. La cualidad de la nueva obra no depende de la novedad de su forma sino de la precisión y la exactitud del pensamiento crítico"*.

En este punto resulta fundamental la lección de los maestros modernos, ya sea Wright, Le Corbusier, Mies o Kahn. Ellos eran conscientes de pertenecer a la gran tradición de la arquitectura y sabían que eso nada tiene que ver con el empleo de las formas de la arquitectura histórica; ya que la forma es el resultado de una larga manipulación y nunca un *a priori* que pueda quedar fijado al inicio del proceso. La forma no es más que un estado de equilibrio momentáneo que se produce en el curso de un proceso de perpetua y constante transformación.

2

Vacchini no tolera la hipocresía de quienes fingen estar trabajando por la conservación de la arquitectura histórica, cuando lo que hacen, en realidad, es embalsamar los elementos activos de la propia cultura, encerrándolos en las vitrinas de un museo mental. Contra esa actitud, él se alinea con quienes prosiguen la tradición tomando los datos que la realidad ofrece y desarrollando proyectos que aúnan el respeto por el pasado con el intento arriesgado de desvelar el presente. Su punto de vista sobre el tema queda resumido en esta concisa frase: *"Las obras del pasado no deben "sobrevivir" (forma hipócrita del olvido) sino que deben transformarse en obras "distintas" (forma noble de la memoria)"*.

El artista parte del mundo inmediato de la experiencia para remontarse hasta alcanzar valores inequívocamente universales. Ya que, paradójica-



mente, sólo el arraigo a un lugar, entendido como ámbito de la experiencia vital, permite aspirar a la universalidad. Todo lugar, tal como aquí se entiende, parece surgir de la cooperación entre la naturaleza y el ser humano, y aun siendo un espacio fijado a la tierra, al transformarse, registra las huellas del tiempo. El lugar es, por tanto, un espacio dotado de memoria. Y esta memoria es el bien que todo artista atesora como ingrediente básico de su peculiar alquimia.

La gran escritora portuguesa Agustina Bessa-Luís en un breve ensayo titulado *El campo, memoria de las artes* aborda dicho tema con singular lucidez. En él opone la memoria a la imaginación, dos recursos primordiales del quehacer artístico, y otorga al primero de ellos, la memoria, una absoluta preeminencia.

Citemos literalmente algunos párrafos de este extraordinario texto:

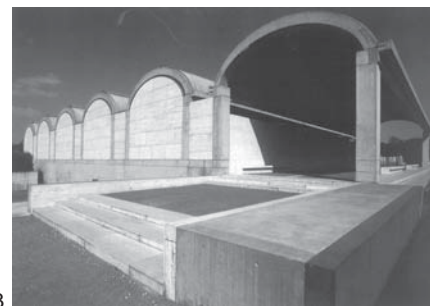
“Quien no haya tenido una relación profunda con el campo permanece, en cierto modo, desprovisto de memoria. Tendrá que crearlo todo con la ayuda de la imaginación, y la imaginación es siempre más precaria y más frágil (...) la naturaleza cedió su espacio (y, con él, su espíritu) al pacto hecho por los hombres para congregarse en lugares cada vez más ciegos al magisterio de la naturaleza. Y éste fue sustituido por la imaginación, que nace de la exaltación del pensamiento y no del conocimiento práctico.

El verdadero artista (ignoro si, aun hoy, quedan verdaderos artistas) realiza todo su trabajo con la memoria. Desde la infancia, almacena los placeres y terrores, las formas y líneas que ha ido frecuentando. Y con esto, un día, construye una obra (...) Sin su tierra natal, el artista no sería más que un copista de cosas imaginadas (...) Es la naturaleza la primera en decirle al niño que está destinado a crecer y a morir. En la idea de muerte, el hombre va a buscar lo más triunfal de su obra. Esa idea emerge en el contacto con la flor, con la abeja, con el deseo, con la observación de la naturaleza”.

Reconocemos en esta descripción del “verdadero artista” que Bessa-Luís nos propone, los rasgos de una estirpe de individuos cada vez más raros e infrecuentes. Sus señas de identidad serían, por un lado, la natural complicidad con una cultura ancestral de la que ellos se sienten herederos y, por otro lado, la ilimitada apertura hacia nuevos horizontes que su obra manifiesta. Todas estas propiedades se resumen en una palabra: intemporalidad, suspensión del tiempo. Eso es lo que, a fin de cuentas, acabaría distinguiendo el trabajo del artista genuino.

En nuestro entorno cultural podemos encontrar algunos ejemplos que responden a la perfección al retrato esbozado por Agustina Bessa-Luís. Uno de ellos podría ser el escultor Jorge Oteiza, cuyo trabajo es indisoluble de la tierra vasca, escenario primordial de su peripecia biográfica; otro, el narrador mejicano Juan Rulfo, originario del sur del estado de Jalisco, ámbito geográfico que resuena con fuerza en toda su escritura. La obra de ambos es una construcción imaginaria activada por el fermento omnipresente de

3. Louis Kahn. Kimbell Art Museum



una memoria que está siempre en el núcleo central de la experiencia y hunde sus raíces en el mundo recóndito de la infancia.

Tanto las esculturas de Oteiza como los relatos de Rulfo participan con naturalidad de los más audaces movimientos de vanguardia de su época, a la vez que evocan una cultura ancestral, primitiva, cuya fuerza motriz parece ser la búsqueda obsesiva del origen. También Livio Vacchini pertenece a esa rara estirpe que cuanto más se afirma en los valores de localidad, más cerca está de cumplir su aspiración de universalidad. Así, no es extraño que Jorge Oteiza y Juan Rulfo estén entre sus artistas predilectos, entre aquel restringido grupo de figuras que, al margen de la geografía y de la historia, uno adopta sin discusión como la propia familia espiritual.

3

“El arquitecto es un hombre que sostiene un techo”. Este escueto aforismo que a Livio Vacchini le gusta pronunciar, describe uno de los actos primordiales de la arquitectura y subraya la condición técnica en que se basa la actividad del arquitecto. Técnica no equivale, en este caso, a especialización o conocimiento separado y excluyente sino que, como en la acepción de la palabra griega techné, significa sabiduría propia de un oficio que en su respuesta técnica lleva ya incorporada la solución a múltiples problemas de diverso orden. No interesa el virtuosismo técnico en sí mismo: interesa la técnica como camino que conduce a la arquitectura.

Desde este punto de vista, la caracterización expresiva del edificio habrá de recaer necesariamente en su estructura portante. Ella absorberá, a su vez, la atención del arquitecto, consciente de que su tarea no es otra, entonces, que la de representar la forma de la construcción. El esfuerzo que la arquitectura moderna desarrolló en su etapa pionera para disponer los elementos de la estructura retrasados con respecto al plano de fachada, se invierte y da lugar a un proceso en que la estructura tiende a adoptar una posición periférica y, en consecuencia, asume la exigencia de solucionar en sí misma los problemas de expresión formal que el edificio suscita. Este es el camino que Vacchini ha seguido en sus últimas obras, a sabiendas de que a través de la estructura portante podía determinar el orden formal de la arquitectura en su conjunto, como tradicionalmente ha ocurrido en toda gran arquitectura del pasado.

Vacchini ve al arquitecto como el oficiante de un rito compartido. Por ello, aspectos tales como la novedad o la diversidad de las formas carecen, para él, de todo interés. La búsqueda de la unidad en la que está enfrascado le lleva a valorar, en cambio, la repetición o la transcripción de otras obras, suyas o ajenas, como el único procedimiento posible para generar una obra que sea un eslabón más de una cadena continua; una obra que al mismo tiempo que establezca un vínculo con la tradición sea capaz de renovarla.

“Por este motivo, afirma Vacchini, me gusta pensar en nuestro trabajo

como en un rito, como un rehacer o restaurar las obras ya existentes. Nuestro trabajo consiste en hacer siempre el mismo proyecto interpretando los temas cada vez de un modo distinto, Si, por el contrario, se busca la novedad, la “diversidad”, si se quiere sorprender, cada obra será “única”, “diversa”, no comparable y en consecuencia no criticable”.

El panorama de la arquitectura actual es complejo y variado; sus diversas expresiones se manifiestan en permanente conflicto. Cada arquitecto pone el acento en una dimensión del problema. Vacchini trata de conciliar entre sí esas partes desunidas buscando la forma capaz de reunir las. Hay veces en que la empresa parece estar más allá de las fuerzas que un solo hombre puede aportar. En otras ocasiones, la fijeza y la determinación son las que acercan el problema a su posible solución. No se sabe de dónde saca el hombre las fuerzas para sostener el techo. Pero el techo no cede.

4. Stonehenge. Templo del Sol, 2000 a.C.

21



Notas:

* Todas las citas de Livio Vacchini proceden de la entrevista que le hizo la revista DC, editada por el departamento de Composición Arquitectónica de la UPC, con motivo de su conferencia en Barcelona el día 27 de noviembre de 2006. La entrevista, todavía inédita, se publicará íntegramente en el próximo número de DC previsto para el otoño de 2007.

* La cita de Agustina Bessa-Luís corresponde al volumen titulado *Contemplación cariñosa de la angustia*, publicado por “cuatro ediciones”, Valladolid 2004, edición de Mauricio Jalón.